

Léa Signer*

Le « film d'exploration » dans les textes de la critique de cinéma en République populaire de Chine

DOI 10.1515/asia-2016-0055

Abstract: Since the 1980s, Chinese cinema has attracted considerable critical attention at international festivals. The films have been received and interpreted according to “art cinema” criteria and compared to those of other famous “auteurs”. However, these concepts were not widely used by film critics in the People’s Republic of China at the time. The analysis of articles published in two film journals, *Dianying Yishu* 电影艺术 and *Dangdai Dianying* 当代电影 between 1979 and 2001 revealed that the label *tansuopian* 探索片 or “exploration film” is used to refer to these films instead. In this paper, different theoretical conceptions of “art cinema” are briefly presented, in order to highlight the similarities and points of difference with the Chinese critics’ “exploration film”. As a conclusion, I argue that the concept of “art cinema”, in spite of its relative absence in the Chinese critics’ writings of the 1980s, can lead to a better understanding of Chinese cinema in its specific social, economic and political context.

Introduction

“It’s tempting to put an exact date to the birth of the ‘New Chinese Cinema’: 12 April 1985. That was the evening when *Yellow Earth* played to a packed house in the Hong Kong Film Festival in the presence of its two main creators, director Chen Kaige and cinematographer Zhang Yimou.”¹

Depuis le milieu des années 1980, le cinéma chinois connaît un grand succès dans les festivals internationaux. Lors de sa projection au Festival du film de Hong Kong en 1984, le film *Terre Jaune* 黄土地 (1984) de Chen Kaige surprend et enthousiasme le public, comme le relate Tony Rayns, spécialiste du cinéma asiatique. Ce « nouveau cinéma » émerge peu après l’ouverture de la République populaire de Chine, suite aux réformes de 1978. Il est associé à un

¹ Rayns 1989: 1.

***Corresponding author: Léa Signer**, Unité des études chinoises, Université de Genève, 2 rue de Candolle, 1211 Genève 4, Switzerland. E-mail: lea.signer@unige.ch

groupe de jeunes réalisateurs, qui seront connus par la suite comme « la 5^{ème} génération ».² Leurs films sont comparés à ceux d'autres grands auteurs de cinéma, et ce renouveau est assimilé à une « Nouvelle Vague » chinoise.

« Nouveau cinéma », « Nouvelle vague chinoise », « 5^{ème} génération » : plusieurs étiquettes ont été déployées par la critique internationale pour désigner ce cinéma et leurs réalisateurs. Identifier des courants, créer de nouvelles étiquettes, déterminer quels films y appartiennent ou pas, fait partie du travail de la critique, que ce soit en Chine ou ailleurs. Ces étiquettes permettent non seulement aux critiques de valoriser certains films par rapport à d'autres, de donner un sens à une succession de tendances cinématographiques, mais aussi d'affirmer leur propre expertise dans le domaine du cinéma.

D'une façon plus large, et de façon implicite, ces films chinois sont abordés par la critique internationale selon les critères du « cinéma d'auteur » : la reconnaissance internationale ne consacre pas seulement un nouveau courant du cinéma chinois, mais surtout quelques-uns de ses réalisateurs, tels que Chen Kaige, primé à Locarno en 1985 pour *Terre jaune*, puis à Cannes pour *Adieu ma concubine* 霸王别姬 (1993), ainsi que Zhang Yimou, dont *Le Sorgho Rouge* 红高粱 reçoit l'Ours d'Or à Berlin en 1988, puis *Qiu Ju, une femme chinoise* 秋菊打官司 (1992) et *Pas un de moins* 一个都不能少 (1999) reçoivent le Lion d'or à Venise. Si la notion de « cinéma d'auteur » trouve son origine dans la critique française, elle ne désigne pourtant pas un courant cinématographique spécifique. Il s'agit plutôt d'une catégorie bien établie dans les festivals internationaux et la critique de cinéma en France, qui façonne notre perception du cinéma.

Toutefois, l'analyse de textes critiques chinois révèle que le terme « cinéma d'auteur » *zuozhe dianying* 作者电影 n'est pas couramment employé en Chine entre 1979 et 2001. Dans cet article, je propose donc de me pencher sur cette notion et sa pertinence dans le cas du cinéma chinois. Après avoir présenté cette notion à la fois historique, englobante et problématique, je présenterai une catégorie propre au contexte critique chinois, le *tansuopian* 探索片, que l'on pourrait traduire par « film d'exploration » ou « film exploratoire ». Il s'agit d'un terme qui est rarement mentionné par la critique ou dans les ouvrages sur le cinéma chinois en français ou en anglais, et qui même en Chine ne s'est pas imposée. Bien qu'il désigne une catégorie de films qui ressemble à celle

² Le point commun des réalisateurs de cette génération est de faire partie de la volée qui entre à l'Académie du film de Pékin lorsque l'école ouvre à nouveau ses portes en 1978 ; la plupart d'entre eux sont de retour à Pékin après avoir été envoyés à la campagne pendant la Révolution culturelle.

du « cinéma d'auteur » en français. je propose de conserver la traduction littérale de « film d'exploration » afin d'éviter toute confusion et mettre en évidence la place et l'histoire spécifique de cette catégorie.

Différentes conceptions du cinéma d'auteur

Avant de présenter le cas du « film d'exploration » en Chine, il me paraît nécessaire d'apporter quelques précisions sur la notion de « cinéma d'auteur ». Cette notion d'usage courant reste difficile à saisir, et elle n'apparaît pas dans la plupart des dictionnaires de cinéma. Il est par ailleurs surprenant de constater que relativement peu de théoriciens du cinéma s'y sont intéressés.³ Afin de la cerner, je propose de la présenter selon trois de ses dimensions : historique, sociale et narrative.

Le « cinéma d'auteur », au sens restreint, peut être envisagé comme un courant de l'histoire du cinéma circonscrit dans le temps et l'espace. La notion d'« auteur » est apparue dans les écrits de la critique française des années 1950, et plus particulièrement dans *Les Cahiers du cinéma*, à une époque où le cinéma français connaît une période de crise. Le cinéma, perçu comme un média populaire et de divertissement, perdait une partie de son public au profit de la télévision, alors en pleine essor. Il s'agissait donc pour la critique de défendre et revaloriser le cinéma en assimilant le réalisateur à un « auteur », qui écrirait avec sa caméra.⁴ Le « cinéma d'auteur » peut être défini de façon étroite comme une étiquette qui désigne un nombre limité de films européens réalisés dans les années 1950 et 1960 et célébrés par la critique française. Ces films, dont une grande partie est liée au courant moderniste, ont pour particularité de mettre l'accent sur l'auteur dont la vision esthétique sous-tend le film. Les critiques associés aux *Cahiers du cinéma* sont par la suite devenus les réalisateurs de la Nouvelle vague française, donnant un nouveau souffle et une nouvelle orientation au cinéma français, ainsi qu'une certaine notoriété à la notion d'« auteur ». L'écriture puis les films des critiques français ont donc contribué à légitimer un média populaire et industriel, en l'élevant au rang d'art digne d'être discuté par les milieux intellectuels. La notion d'« auteur » a ensuite été diffusée dans d'autres contextes, notamment aux États-Unis où elle a eu une influence sur le

3 A l'exception de David Bordwell et Steve Neale (Bordwell 1985, 2002 [1979] ; Neale 1981). Plus récemment, la question du cinéma d'auteur apparaît dans les ouvrages de Galt/Schoonover (eds.) 2010; Andrews 2013 et Kovács 2008, et dans une certaine mesure dans Elsaesser 2005 et de Valck 2007.

4 Astruc (1992 [1948]).

cinéma hollywoodien. Selon cette conception restreinte, l'étiquette de « cinéma d'auteur », qui continue à être utilisée, aurait ainsi progressivement perdu son sens et sa valeur d'origine.

A travers son histoire, on perçoit cependant que la notion de « cinéma d'auteur » exprime plus largement l'idée que le cinéma peut être conçu en tant qu'art, et plus précisément en tant qu'art « légitime ». Cette catégorie peut donc également être appréhendée selon sa fonction sociale, dans le sens qu'elle permet de distinguer des groupes, des lieux, des réalisateurs ou des films.⁵ Si l'on s'inspire des observations de Pierre Bourdieu au sujet du champ artistique, l'émergence de la notion d'« auteur » dans l'écriture critique des *Cahiers du cinéma* puis les films de la Nouvelle Vague peuvent être assimilés à une rupture dans le champ du cinéma et à un acte d'affirmation de l'autonomie de certains réalisateurs par rapport aux intérêts économiques ou politiques. Cette rupture parvient à s'imposer de façon durable non seulement en raison de changements sociaux en France, mais aussi grâce à la diffusion de la notion d'« auteur » aux Etats-Unis et son influence sur le champ cinématographique international. Ce nouvel état du champ cinématographique repose sur de nouveaux critères de légitimation, tels que l'originalité et la vision de l'auteur, à travers des institutions telles que les festivals, les salles spécialisées ou encore les revues de cinéma, qui garantissent ainsi de façon implicite la persistance de la notion de « cinéma d'auteur » au sens large.

Au-delà de son contexte d'origine, les critères associés à la notion de « cinéma d'auteur » continuent donc à être mobilisés par la critique afin de légitimer certains films et permettre leur diffusion dans certains contextes, notamment ceux des festivals, et auprès d'un public généralement cultivé ou cinéphile. David Andrews, qui s'inspire des observations de Bourdieu sur le champ artistique, propose ainsi une définition large du cinéma d'auteur comme catégorie englobante ou « super-genre », entièrement fondée sur cette fonction de distinction et ses institutions.⁶ Selon cette caractérisation, n'importe quel film est donc potentiellement un « film d'auteur », puisqu'il suffit qu'un festival, un critique ou un cinéphile le reconnaisse comme tel. Allant à l'encontre de l'idée selon laquelle l'étiquette de « cinéma d'auteur » n'a plus de sens, l'approche

⁵ Voir Bourdieu au sujet des catégories artistiques et littéraires (Bourdieu 1998 [1992]: 262).

⁶ Andrews utilise le terme anglais, *art cinema*, que l'on traduit généralement par « cinéma d'auteur » en français ; il est intéressant de relever que cette traduction est également problématique puisque ce type de cinéma n'occupe pas exactement la même place dans le contexte américain qu'en France. Toutefois, les termes français et anglais sont très proches dans le sens qu'ils désignent la même catégorie de films et la même idée de cinéma en tant qu'art légitime (Andrews 2013).

d'Andrews a le mérite de souligner le fait que cette notion s'est imposée et continue à avoir une grande influence sur l'ensemble de la production cinématographique américaine, pourtant perçue comme commerciale. Mais afin de pouvoir rendre compte d'une plus grande variété de phénomènes cinématographiques liés à cette idée de cinéma en tant qu'art, Andrews rejette l'idée que le cinéma d'auteur puisse être défini par des traits formels ou narratifs.

Pourtant, la plupart des spectateurs qui ont déjà été exposés au « cinéma d'auteur » sont généralement capables de déterminer, lors du visionnement, si un film peut être considéré comme relevant de cette catégorie. Mais conformément à la logique « auteuriste », la critique de cinéma insiste sur l'originalité et le style individuel de chaque film ou réalisateur, plutôt que sur les « conventions » qui sous-tendent l'ensemble des films d'auteur et qui permettent leur interprétation. Partant de cette hypothèse cognitive, David Bordwell analyse un corpus de « films d'auteur »⁷ et en extrait certains traits communs afin de définir ce qu'il appelle le « mode narratif » du cinéma d'auteur.⁸ Selon ses observations, les conventions narratives du cinéma d'auteur se définissent par opposition au mode du cinéma « classique » hollywoodien, notamment par une ligne narrative moins linéaire. Contrairement au mode narratif « classique » dont le récit repose sur des liens de cause à effet, et sur des personnages dont les traits psychologiques justifient les actes, le récit dans le film d'auteur laisse plus volontiers la place à des digressions et à des jeux formels qui ne sont pas clairement motivés par l'histoire racontée. Ces digressions et l'attention portée sur la forme, justifiées à la fois par une aspiration à plus d'objectivité, l'affirmation de la subjectivité des personnages, ainsi que la signature de l'auteur, ont souvent pour effet d'introduire une distance avec le récit. Ces films se terminent volontiers de façon ouverte, sans apporter de conclusion ou d'explication claire quant à leur sens. La narration attire en général l'attention sur elle-même, plutôt que sur le contenu du film (« pourquoi

7 Bordwell emploie également le terme *art cinema*. Son corpus est principalement constitué de films d'auteur européens des années 1950 et 1960. (Bordwell 1985, 2002 [1979]).

8 Toutefois, selon Bordwell, ce mode narratif n'est pas aussi statique que ses observations le laissent supposer ; ce mode doit être compris de façon relationnelle, c'est-à-dire en relation aux autres modes dont ce type de cinéma cherche à se distinguer. Ainsi, comme la plupart des films d'auteurs sont conçus en réaction au standard hollywoodien, ils peuvent varier en fonction de l'évolution de ce standard. Il est aussi intéressant de noter que le cinéma d'auteur reste un cinéma relativement proche de ce standard hollywoodien, dans la mesure où il s'agit d'un cinéma narratif, diffusé dans un réseau de salles commercial. En ce sens, il n'est pas aussi extrême que le cinéma expérimental, dont il se distingue également, notamment d'un point de vue institutionnel. Bordwell note aussi l'importance du cadre de réception sur la perception de ces films. Il ne néglige donc pas la dimension contextuelle du cinéma d'auteur, mais concentre son analyse sur les traits narratifs qui permettent au spectateur de reconnaître et comprendre un « film d'auteur ».

l'histoire est-elle racontée ainsi ? » plutôt que « pourquoi les personnages du film agissent-ils ainsi ? » ou « que va-t-il se passer ? »). Ces films laissent une grande place à l'interprétation, et par là même invitent le spectateur ou le critique à les regarder plusieurs fois et à réfléchir à leur sens. Selon Bordwell, l'ambiguïté est le trait fondamental de ce mode narratif, qui permet de réconcilier objectivité, subjectivité et signature de l'auteur.

Identifier des conventions narratives et formelles sur la base d'un corpus limité de films européens, reste cependant trop abstrait et réducteur selon Andrews, qui critique donc l'approche de Bordwell. Au contraire, selon sa définition, tout film reconnu par les festivals, la critique ou les cinéphiles peut devenir un « film d'auteur », ce qui a l'avantage de permettre de prendre en compte une plus grande variété de films, tels les « nouveaux cinémas » qui apparaissent à travers le monde ou encore le phénomène des films cultes. Afin de réconcilier ces deux approches, il me paraît nécessaire de revenir au modèle d'analyse développé par Bourdieu dans *Les Règles de l'art*, et dont Andrews ne s'inspire que partiellement. En effet, Bourdieu insiste sur la nécessité de tenir compte non seulement des discours sur les œuvres, mais également des prises de position que représentent les œuvres elles-mêmes. De plus, il faudrait distinguer l'émergence du cinéma d'auteur comme rupture dans le champ cinématographique, qui s'est opérée à travers les films emblématiques du corpus de films d'auteur sélectionnés par Bordwell, de l'état actuel du champ que décrit Andrews, et au sein duquel la forme et les valeurs du cinéma d'auteur paraissent aller de soi. L'analyse du cas du « film d'exploration » en Chine vient également appuyer l'intérêt d'articuler ces différentes dimensions pour mieux saisir les liens que ce cinéma entretient avec le « cinéma d'auteur ».

Le « film d'exploration » en Chine

Le terme *zuozhe dianying* 作者电影, qui traduit littéralement le « cinéma d'auteur » en chinois, n'est utilisé que très rarement dans les revues spécialisées sur le cinéma en Chine entre 1979 et 2001.⁹ Dans les textes critiques chinois, le

⁹ Pour cet article, je m'appuie principalement sur l'analyse de textes issus de mon corpus, à savoir les revues spécialisées *Dianying Yishu* 电影艺术 (« L'Art du film ») et *Dangdai Dianying* 当代电影 « Le Cinéma contemporain », entre 1979 et 2001. Plus récemment, les termes *zuozhe* 作者 « auteur » et *zuozhe dianying* 作者电影 « cinéma d'auteur » apparaissent plus fréquemment, notamment dans les études universitaires sur le cinéma et sur internet. Une revue éditée dès 2012 par un groupe d'indépendants a même été intitulée *Dianying Zuozhe* 电影作者 (« Auteur de cinéma »). La diffusion de cette notion, bien que tardive, atteste de son influence continue à travers les réseaux internationaux, mais cette évolution va au-delà de la période considérée

« cinéma d'auteur » y est alors généralement associé à l'histoire du cinéma français, et n'est que rarement utilisé pour décrire des films chinois.¹⁰ L'analyse des articles parus dans *Dianying Yishu* et *Dangdai Dianying* révèle que la critique chinoise des années 1980 préfère la catégorie du « film d'exploration » pour situer des films tels que *Terre Jaune*.

Il est difficile de trouver une définition du « film d'exploration » dans les dictionnaires ou encyclopédies actuels sur le cinéma chinois. Par exemple, ce terme n'apparaît pas dans la version révisée du *Dianying Yishu Cidian* 电影艺术词典 (Dictionnaire de l'art cinématographique),¹¹ qui contient pourtant de nombreuses entrées catégorielles connexes telles que « film expérimental » *shiyan dianying* 实验电影, « film d'avant-garde » *xianfeng dianying* 先锋电影 ou « film d'art » *yishu dianying* 艺术电影. De même, dans l'encyclopédie de Zhang Yinjing,¹² rare ouvrage qui mentionne spécifiquement le terme *tansuopian* en pinyin, l'entrée est intitulée, en anglais, « avant-garde, experimental or exploratory film » et relate l'émergence des « nouveaux cinémas » aussi bien à Hong Kong, Taïwan qu'en République Populaire de Chine. L'amalgame entre de nombreuses étiquettes et courants d'origines différentes reflète le manque de réflexion au sujet de ces phénomènes, ce qui a pour effet de perpétuer un certain flou sémantique et de créer de la confusion dans l'usage des catégories.

Dans les textes critiques chinois des années 1980, il ne semble pas non plus y avoir de véritable consensus sur ce qu'est un « film d'exploration » : certains critiques estiment que tout film est une forme d'exploration.¹³ Toutefois, on

dans mon travail sur les revues. L'année 2001 marque, d'une part, l'entrée de la Chine dans l'OMC et l'accélération de l'intégration économique du cinéma chinois dans une industrie et un marché de plus en plus mondialisés. D'autre part, en ce qui concerne les discours critiques sur le cinéma, les revues spécialisées perdent de l'importance au profit de divers forums sur internet, dont l'usage se propage rapidement dans les années 2000 et permet la diffusion ainsi que l'accès à une plus grande diversité de points de vue.

10 Le cinéma d'auteur présenté comme un phénomène « français » apparaît par exemple dans le compte-rendu d'un article de Hu Bin 胡滨, « Zuozhe dianying » *yu* « zuojia dianying » “作者电影”与“作家电影” (Les « films d'auteur » et les « films d'écrivains »), initialement paru en 1984 dans le n°6 de la revue *Ba Yi Dianying* 八一电影 (voir *Dangdai Dianying* 1985 n°2, p.148), ou encore dans l'article de Hu Xiangwen sur l'état du cinéma d'auteur dans *Dangdai Dianying* (Hu 1994). Cui Junyan est un des rares critiques à faire un lien explicite entre le cinéma d'auteur et le cinéma chinois de l'époque dans son article de 1988, dans lequel il compare Chen Kaige à un « auteur » et propose une lecture « auteuriste » de son film *Le Roi des enfants* 孩子王 (1987) (Cui 1988).

11 Xu et al. (eds.) 2005 [1986].

12 Zhang 2002 [1998].

13 Le terme *tansuo* 探索, qui peut être à la fois un verbe (« explorer ») et un nom (« exploration »), est couramment utilisé dans les textes de la critique pour désigner toute recherche esthétique dans

constate que l'étiquette émerge dès 1985¹⁴ et qu'elle est surtout employée entre 1986 et 1989, suite à l'émergence de films comme *Terre Jaune* de Chen Kaige, ou *La Loi du terrain de chasse* 猎场扎撒 (1984) et *Le Voleur de chevaux* 盗马贼 (1986) de Tian Zhuangzhuang, des réalisateurs de la « 5^{ème} génération ». ¹⁵ Il est toutefois important de noter que l'étiquette « film d'exploration » n'est pas uniquement appliquée aux films des réalisateurs de la « 5^{ème} génération » : les films *La Plage* 海滩 (1984) de Teng Wenji ou *Une jeunesse sacrifiée* 青春祭 (1985) de Zhang Nuanxin, des réalisateurs de la « 4^{ème} génération », ¹⁶ sont également qualifiés de « films d'exploration ». ¹⁷

Malgré l'absence de consensus, il est intéressant de relever que des éléments de définition basés sur des critères narratifs et formels apparaissent dans les textes de la critique. Celle-ci observe notamment que l'intrigue des « films d'exploration » est réduite au minimum. L'expression de la personnalité du réalisateur et l'exploration de nouveaux procédés cinématographiques sont au contraire mis en évidence. L'exploration porte également sur la nature de la culture chinoise et ces films sont perçus comme une forme de réflexion

une œuvre cinématographique, comme par exemple l'application d'un nouveau procédé technique, ou une nouvelle façon de représenter la psychologie d'un personnage, indépendamment de la fonction du film dans son ensemble.

14 Dans *Dianying Yishu*, il est d'abord fait mention de l'émergence de « *tansuoxing* » *yingpian* « 探索性 » 影片 ou « films de 'type exploratoire' », entre guillemets (Shi 1985: 60) ; de même, dans *Dangdai Dianying*, Zheng Dongtian évoque « une œuvre de type exploratoire » (*yibu tansuoxing de zuopin* 一部探索性的作品) puis, plus loin, il utilise la formule *tansuoxing yingpian* 探索性影片 ou « film de type exploratoire » (Zheng 1985: 46, 47). L'usage de guillemets dans le premier cas et les différentes formulations dans le deuxième témoignent du fait que l'étiquette n'est pas encore bien établie et reconnue.

15 L'étiquette « 5^{ème} génération » s'impose plus tardivement aussi bien en Chine qu'à l'étranger, et son origine reste inconnue (voir la mention de Ni 2002: 1 et Rayns 1989: 16). Cela dit, au milieu des années 1980, la critique désigne souvent les réalisateurs de la 5^{ème} génération par le terme de « jeune génération », avec son expérience historique propre ; il était donc déjà courant de penser l'histoire du cinéma chinois en termes de générations.

16 L'étiquette « 4^{ème} génération » apparaît en conjonction avec celle de « 5^{ème} génération ». Elle désigne les réalisateurs qui ont terminé leur formation juste avant le début de la Révolution culturelle (1966–1976), et qui, en raison du contexte politique, n'ont pas pu exercer pleinement leur métier avant la fin de la Révolution culturelle. Très actifs dans les années 1980, aussi bien dans la réalisation de films que dans l'enseignement à l'Académie du film de Pékin, l'importance du rôle de ces réalisateurs a été en partie masquée en raison de la notoriété des réalisateurs de la « 5^{ème} génération », qui attirent l'essentiel de l'attention critique en Chine et surtout à l'étranger.

17 Voir par exemple la liste des films inclus dans l'ouvrage *Tansuo Dianying Ji* 1987 (Anthologie de films d'exploration).

philosophique.¹⁸ D'un point de vue narratif, ces traits rappellent le mode du « cinéma d'auteur » tel que définis par Bordwell. Mais la catégorie « film d'exploration » et les films qui y sont associés apparaissent sur une très courte durée ; ils ont suscité des débats critiques intenses puis ont rapidement disparu, ce qui suggère qu'ils ont une histoire et une place différentes de celle du cinéma d'auteur dans l'ensemble de la production cinématographique chinoise.

La place des « films d'exploration »

Ces « films d'exploration » sont initialement présentés comme une forme d'expérimentation nécessaire pour faire progresser le cinéma chinois. Selon les critiques, ces films occupent une position avant-gardiste dans l'ensemble de la production cinématographique de l'époque : ce sont des films particulièrement ambitieux en ce qui concerne la recherche esthétique et la narration.¹⁹ On constate par ailleurs qu'il s'agit des mêmes films qui sont diffusés dans les festivals étrangers, ce qui laisse supposer que ces films ont pu être considérés comme l'aboutissement en matière de recherche esthétique, autant par les critiques que par les organes officiels chargés d'envoyer les films à l'étranger. En ce sens, ils pourraient correspondre à une conception du cinéma en tant qu'art légitime.

Entre 1985 et 1986, la critique paraît tout de même divisée quant à la valeur des « films d'exploration ». Si ces films ne laissent pas indifférents, certains critiques dénoncent leur formalisme, d'autres leur pessimisme, ou encore leur difficulté de lecture : le public, y compris une partie de la critique, ne les comprend pas toujours. Le niveau d'appréciation esthétique du public est souvent

¹⁸ On trouve une description de ces caractéristiques dans *Tansuo Dianying Ji* 1987, ainsi que dans le compte-rendu du symposium sur les films de la « jeune génération », dont *Terre Jaune* (« Zui nianqing yidai de dianying tansuo » 1985), même s'il n'y est pas encore fait référence à la catégorie des « films d'exploration », ou encore dans un article de Zhao Yuan qui porte sur le film *A Good Woman* 良家妇女 (1985), considéré comme un « film d'exploration » par la critique, et réalisé par Huang Jianzhong, un réalisateur de la « 4^{ème} génération » (Zhao 1985).

¹⁹ A ce propos, il est intéressant de noter que, contrairement au contexte européen, il n'existait pas à l'époque de « cinéma expérimental » en Chine. Le « film d'exploration » constitue donc en quelque sorte un extrême esthétique, et on comprend donc pourquoi il a pu être décrit comme un « cinéma d'avant-garde » ou « cinéma expérimental », aussi bien en chinois qu'en traduction. Mais contrairement aux films expérimentaux en Europe et aux Etats-Unis, qui se rapprochent souvent des arts plastiques et sont diffusés en-dehors des réseaux commerciaux, les « films d'exploration » chinois sont toutefois bien des longs-métrages narratifs, destinés à être diffusés en salles.

jugé trop faible.²⁰ D'autres critiques sont au contraire très enthousiastes²¹ : ils y voient l'aboutissement d'une réflexion sur la modernisation du langage cinématographique chinois, qui avait fait l'objet d'une série d'articles dans *Dianying Yishu* au début des années 1980 déjà.²² En ce sens, les « films d'exploration » constituent une rupture plus prononcée avec le modèle du réalisme socialiste, auquel les spectateurs étaient habitués, et qui, comme le cinéma « classique » hollywoodien, repose sur une intrigue claire, des liens de cause à effet, ainsi que des personnages types dont les actions sont clairement motivées.

Malgré les divergences d'opinion, les « films d'exploration », bien que peu nombreux, bénéficient d'une grande attention de la part de la critique et restent probablement les films le plus commentés de la fin des années 1980, voire de l'histoire des deux revues. Reflet de l'intensité des débats, l'étiquette elle-même est critiquée : ainsi pour certains tous les films seraient des « explorations », et ils ne voient pas en quoi ces films se distinguent fondamentalement des autres.²³ Certains films plus anciens, sortes de précurseurs du « film d'exploration », sont associés à cette nouvelle catégorie, notamment les films qui ont marqué le début des années 1980 par leurs innovations techniques, comme *Xiao Hua* 小花 (1980) de Huang Jianzhong. Les « films d'exploration » sont donc présentés comme une forme de progrès en comparaison avec le cinéma « conventionnel » basé sur le modèle « réaliste socialiste », selon des critères principalement esthétiques.

Dès 1987, l'opinion au sujet des « films d'exploration » devient de plus en plus négative. De nombreux critiques reprochent à ces films de ne pas s'adresser à un public assez large, pour les mêmes raisons formelles et narratives qui définissaient plus tôt ce cinéma : l'intrigue est perçue comme minimaliste, le rythme, trop lent, l'accent est mis sur la beauté des images plutôt que sur les acteurs, et enfin les sujets traités par ces films sont trop éloignés de la vie contemporaine.²⁴

Dans les textes critiques, les caractéristiques du « film d'exploration » deviennent alors des défauts qui rendent ces films élitistes et difficiles à comprendre pour le public. Toujours selon ces critiques, le cinéma est un art « de masse » qui ne peut se permettre d'ignorer le grand public. De plus, certains

²⁰ Au sujet du problème du niveau de culture cinématographique, voir par exemple Cai Shiyong, en lien avec la « nouvelle conception du cinéma » (*dianying xin guannian* 电影新观念), un terme qui fait référence à une conception esthétique du cinéma et qui préfigure les discussions autour des « films d'exploration » (Cai 1985).

²¹ Li 1985.

²² Avec notamment l'article, souvent cité, de Zhang Nuanxin et Li Tuo (Zhang/Tuo 1979).

²³ Par exemple Ma 1986. Yu Zhonghua constate également cette critique (Yu 1988).

²⁴ L'intrigue de la plupart de ces films se situe dans le passé. Ce reproche touche probablement également à la dimension réflexive de ces films. Pour des exemples de critiques négatives, voir Chen 1986 ; Huang/Hou 1987 ; Wan 1987.

articles accusent les critiques de cinéma de porter une part de responsabilité dans le déclin de l'industrie : ils négligent l'ensemble des films au profit d'une partie infime de la production cinématographique.²⁵

Ces reproches ne signifient pourtant pas nécessairement un appel à un retour du réalisme socialiste, mais plutôt à un modèle narratif plus conventionnel : ces articles font émerger une nouvelle relation, qui vient opposer les « films d'exploration » aux « films de divertissement » *yulepian* 娱乐片 ou « films commerciaux » *shangyepian* 商业片. Dans ce débat critique, le « cinéma de divertissement » est défini par opposition au « cinéma d'exploration », dont il se distingue positivement.

Dans le contexte des réformes économiques, de plus en plus de films de divertissement sont produits par les studios. Souvent, ils servent de moyen rapide de gagner de l'argent et de financer des films plus ambitieux. Ce sont donc de petites productions qui n'attirent pas l'attention de la critique, et qui ont la réputation d'être de mauvaise qualité. Avec l'avancement des réformes, il n'est cependant plus possible d'ignorer cette partie de la production cinématographique et son manque de compétitivité face aux films importés.

A partir de 1987, le débat sur le « cinéma de divertissement » a pour effet de le revaloriser au détriment du « film d'exploration ». Le critique littéraire Li Tuo, qui est pourtant un pionnier dans la défense d'une forme cinématographique plus moderne, s'inquiète en 1987 de l'attention excessive portée aux « films d'exploration » : « En Chine, une dizaine [de films d'exploration] devraient largement suffire. En ce qui concerne le niveau des œuvres, c'est une autre question, mais au moins leur objectif est de poursuivre un cinéma d'avant-garde, expérimental. Précisément pour cela, l'étape suivante consiste à porter notre attention sur le cinéma de divertissement. »²⁶

Wu Yigong, un réalisateur de films considérés comme novateurs d'un point de vue esthétique, puis de films de divertissement à succès,²⁷ affirme plus loin : « Je pense que faire un bon film de divertissement est difficile, on peut dire que

²⁵ Ma Rui fait cette remarque en 1986 déjà (Ma 1986), puis par exemple Zhou et al. 1987.

²⁶ 中国有十几个就已经够多的了。至于他们的作品够不够水平，这个另说，但起码他们追求的目标是先锋电影、实验电影。正因为如此，下一步就要注意娱乐影片了。(Li et al. 1987: 56 ; traduit en anglais dans Semsel, Chen, and Hong 1993: 87).

²⁷ Il faut relever que Wu Yigong est alors directeur du studio de Shanghai, et qu'il défend aussi dans ce débat les intérêts de son studio, réputé pour ses films de divertissement, par opposition au studio de Xi'an, dont le directeur Wu Tianming a pris position en faveur des « films d'exploration ».

c'est aussi une forme d'exploration. Peut-être que 'aussi une forme d'exploration' n'est pas assez fort, on devrait dire que c'est ça la vraie exploration. »²⁸

Selon les critiques, le centre de l'attention et des ressources doivent donc se tourner vers les films de divertissement ; l'enjeu est d'en améliorer la qualité tout en s'assurant que le public soit au rendez-vous.

Dans les revues, on perçoit que les débats critiques se succèdent rapidement, avec des discussions intenses autour de certaines catégories de films, et des étiquettes qui apparaissent et disparaissent vite.²⁹ Cela témoigne de la vivacité des débats de l'époque, mais reflète aussi un contexte politique, économique et social changeant : le milieu des années 1980 correspond à une période de détente politique, suite à la campagne « contre la pollution spirituelle » de 1983, et avant la campagne « contre le libéralisme bourgeois » de 1987. Cette détente permet la production de films audacieux ainsi que leur discussion critique. Mais à la fin des années 1980, alors que les réalisateurs des « films d'exploration » commencent à établir leur succès sur la scène internationale, le contexte politique chinois n'est plus favorable à la production de tels films, et la critique se tourne déjà vers une autre forme de cinéma, plus commerciale.

Outre la campagne de lutte contre le libéralisme bourgeois de 1987, qui dénonce « l'occidentalisation » de certains intellectuels, les réformes économiques mettent les studios face à la réalité du marché et ils connaissent des difficultés financières. Le contexte social n'est pas non plus favorable : c'est à cette période que de nouveaux moyens de divertissement apparaissent, dont la télévision, et le cinéma chinois peut donc paraître démodé aux yeux de la jeunesse.

Evolution du rôle de la critique

Si l'on revient à la comparaison avec l'histoire du cinéma d'auteur en France, il est donc intéressant de noter que, face à la « crise » que connaît l'industrie du

²⁸ 我认为拍好娱乐片很难, 可以说, 这也是一种探索, 可能说“也是探索”还不够恰当, 应该说这才是探索。(Chen et al. 1987: 30 ; traduit en anglais dans Semsel, Chen, and Hong 1993: 115).

²⁹ Dans les années 1990, plusieurs critiques décrivent la deuxième moitié des années 1980 comme une série d'engouements successifs : la « vogue du film d'exploration » (*tansuopian re* 探索片热) et suivie d'une « vogue du film de divertissement » (*yulepian re* 娱乐片热). Cette remarque apparaît déjà dans Zhou et al. 1987, puis à nouveau dans Zhang 1991 et Fei Jun dans le débat « Gaochao guohou zenme ban? » 1992. Dans les textes, les prises de position de la critique ne s'enchaînent pas de façon aussi évidente, et on remarque une prolifération d'étiquettes différentes, mais on peut tout de même aussi observer des tendances générales. Voir Yu 1988 qui énumère un certain nombre de ces étiquettes.

cinéma chinois, la critique chinoise semble effectuer un travail « inverse » de celui de la critique française en valorisant un cinéma plus commercial. Mais dans le contexte particulier de la Chine, face aux réformes économiques et au contexte politique tendu, on peut aussi interpréter ce travail de revalorisation du cinéma de divertissement et sa dimension populaire comme une autre façon de remettre en question la fonction morale du cinéma socialiste.³⁰

Avant les années 1980, la fonction du cinéma était définie, comme pour la littérature et les autres arts, par les directives édictées par Mao à Yan'an : il s'agissait de servir le peuple et la politique. Le travail de la critique était avant tout de vérifier si les films se conformaient à ces directives. Le cinéma était investi d'un rôle très important dans la diffusion de l'idéologie communiste auprès du plus grand nombre, ainsi que du pouvoir de façonner les esprits. A partir des années 1980, le cinéma et la critique bénéficient d'une plus grande liberté, et dans une certaine mesure, la critique gagne le pouvoir de repenser et redéfinir ce qu'est le cinéma. Toutefois, ce processus de redéfinition ne permet pas d'imposer une rupture aussi radicale que l'émergence des « films d'exploration » pourrait laisser paraître. Bien que la critique appelle à réduire l'importance du rôle politique joué par le cinéma, et notamment sa part de responsabilité idéologique, de nombreux critiques continuent à concevoir et présenter le cinéma en relation à sa mission sociale et à son public, qui se doit d'être le plus large possible.

La persistance de cette conception du cinéma explique certaines contradictions dans les articles des revues. Au début des réformes, de nombreux critiques avaient adopté des critères esthétiques pour évaluer le cinéma, et ils justifiaient ce point de vue par la nécessité d'élever le niveau d'appréciation esthétique du public. Dans ces textes, le « public » restait une notion invoquée de façon très abstraite et les critiques avaient l'opportunité de mettre en avant leurs propres goûts. Cette position devient toutefois de plus en plus difficile à légitimer, en particulier dans le contexte économique des réformes lorsque le « public » devient une notion plus concrète à travers les chiffres du box-office, et le public « de masse » redevient alors un critère de légitimation. Dans le débat sur les films de divertissement publié dans *Dangdai Dianying*, Rao Shuguang peut donc se permettre d'affirmer que « [la] valeur esthétique [des films de divertissement] se manifeste justement par le nombre de gens qui vont les

³⁰ On pourrait nuancer cette comparaison en relevant le fait que dans les écrits des *Cahiers du cinéma*, la critique n'opère pas une simple division entre art et commerce, mais adopte au contraire une position ambiguë à ce sujet, puisqu'elle se fait d'abord connaître pour son éloge du cinéma hollywoodien, en opposition au cinéma de la « qualité française » jugé moralisateur.

voir. »³¹ Puis, plus loin : « Servir les spectateurs, en fait, c'est aussi servir le peuple. »³² Dans ces propos, on peut percevoir une stratégie critique qui consiste à justifier une position par des critères politiquement acceptables : le fait de rapprocher le public des films de divertissement du « peuple » permet d'affirmer la nécessité de prendre en considération les vrais goûts du « public de masse ». Mais ce type d'affirmation a aussi pour effet de contribuer à affaiblir la place du « cinéma d'exploration », dont le public est plus restreint.

A travers les années 1980, l'industrie du cinéma chinois, en raison de contraintes économiques et politiques, doit faire face à une contradiction qui transparaît dans les discours critiques : celle d'élever le niveau esthétique des films avec la responsabilité « d'éduquer » le grand public, tout en répondant à ses désirs afin d'attirer ce public dans les salles. Si les propos publiés dans les revues reflètent parfois des points de vue esthétiques et politiques divergents entre les critiques, ils illustrent également des fluctuations dans les prises de position de la part des mêmes critiques, au gré de contraintes dans un contexte plus large.

Enfin, les débats reflètent la difficulté à concevoir le public et la fonction du cinéma dans sa diversité³³ : la catégorie du « film d'exploration » prend progressivement une connotation élitiste, de même que le mode narratif qui est associé à ces films. Le « film d'exploration » finit par être repoussé en marge. De nombreux critiques préfèrent alors défendre une conception du cinéma plus légère et plus égalitaire, celle du « cinéma de divertissement ».

Conclusion

Les années 1980 constituent une période riche en débats et questionnements sur les fonctions du cinéma et sur le rôle de la critique en Chine. Les textes qui traitent du « film d'exploration » laissent transparaître une volonté de redéfinir le cinéma, la place de la critique, ainsi que le rapport entre réalisateurs, critiques et public : si classer et produire des catégories semble faire partie du travail ordinaire de la critique, ce travail constitue en réalité une opportunité nouvelle et prend une autre dimension dans le contexte chinois.

31 它的审美价值就表现在有这么多人去看。(Song et al. 1987: 9; traduit en anglais dans Semsel, Chen, and Hong 1993: 100).

32 为观众服务其实也就是为人民服务。(Chen et al. 1987: 45; traduit en anglais dans Semsel, Chen, and Hong 1993: 119).

33 Yu Zhonghua suggère également que ces débats n'auraient pas lieu d'être si la diversité des fonctions et des publics étaient reconnue (Yu 1988).

L'émergence du « film d'exploration » constitue une rupture dans le champ du cinéma chinois, qui rappelle l'histoire du cinéma d'auteur en France. De plus, cette rupture se manifeste par des films dont les conventions narratives ressemblent à celles des films d'auteur européens. Pourtant, du fait que la critique chinoise de l'époque n'utilise pas la dénomination « cinéma d'auteur » pour désigner ces films, il me paraît nécessaire d'employer une traduction littérale telle que « film d'exploration », afin de mettre en évidence le caractère spécifique de la catégorie *tansuopian*.³⁴

Néanmoins, il me paraît également important, tout en cherchant à rester proche des textes et du contexte propres à la Chine, de ne pas perdre de vue ce qui rapproche les notions de « film d'exploration » et de « cinéma d'auteur », et ce pour plusieurs raisons.

D'une part, aborder le cas du « film d'exploration » par le biais de la notion de « cinéma d'auteur » comme « idée de cinéma en tant qu'art » permet une meilleure compréhension des présupposés qui sous-tendent le champ cinématographique international, et notamment d'affiner la notion théorique de « cinéma d'auteur ». Tout comme Andrews, il me semble nécessaire de faire le point sur cette notion qui reste floue mais dont la portée semble globale et omniprésente dans les festivals, les revues et les discours critiques, ainsi que dans les études universitaires sur le cinéma. Comme le montre le cas des « films d'exploration », les présupposés du champ cinématographique international et les valeurs associés à la notion de « cinéma d'auteur » n'apparaissent que de façon indirecte et progressive dans les débats critiques des années 1980 en Chine et se heurtent à certains obstacles. Les critères esthétiques, ou la légitimité du cinéma en tant qu'art autonome, ne semblent pouvoir s'imposer que si les différents agents du champ partagent ces mêmes valeurs et les mêmes conceptions, qui ne sont pas anhistoriques. Il me paraît ainsi intéressant d'examiner comment les différents systèmes de valeurs s'articulent et quels sont les facteurs, notamment culturels et politiques, qui contribuent à ces différences ou rapprochements.

Par ailleurs, les « films d'exploration » partagent de nombreux traits avec le mode narratif du cinéma d'auteur et ceci explique en partie pourquoi ils ont été sélectionnés par les programmeurs des festivals. Contrairement à Andrews, qui rejette toute définition basée sur des traits formels, il me semble que cette dimension ne peut être ignorée. De plus, le mode narratif du « film d'exploration » met en évidence, par contraste avec le « mode » du réalisme socialiste, une aspiration à un

³⁴ Non explicités, certains choix de traduction peuvent porter à confusion : par exemple, dans l'ouvrage édité par George Semsel en 1993, le terme *tansuopian* est traduit en anglais par *experimental narrative*, alors que le terme *shiyān diányǐng* 实验电影 (« cinéma expérimental ») est parfois aussi utilisé par la critique chinoise.

cinéma plus authentique et réflexif. Il s'agit là de traits constitutifs du mode du « cinéma d'auteur » tel que décrit par Bordwell, mais qui tendent à être occultés par d'autres aspects plus évidents, tels que la signature de l'auteur ou l'opposition entre art et commerce. L'analyse de ces caractéristiques pourrait également permettre de repenser la portée de ce mode narratif, qui me paraît aller au-delà de sa fonction de distinction sociale, et qui a trait à la question du pouvoir associé à la position autonome de l'art.

Aborder les textes critiques par le biais de la notion de « cinéma d'auteur » dans sa dimension sociale contribue à mieux comprendre le cinéma chinois ainsi que la culture cinématographique des années 1980. Cette approche a permis de mettre en lumière la catégorie du « film d'exploration » propre au contexte critique chinois, ainsi que soulever des questions quant aux critères de légitimation qui existaient à l'époque en Chine, et qui ne sont pas uniquement les critères esthétiques implicites du cinéma d'auteur. Cette perspective permet notamment d'expliquer le parcours des films et des réalisateurs de la « 5^{ème} génération » dans leur quête de légitimité aussi bien sur la scène internationale qu'en Chine. Ainsi l'étiquette de « Nouveau cinéma chinois » est peut-être bien née dans le cadre du festival de Hong Kong, mais le sens et l'importance de l'émergence d'un film comme *Terre Jaune* dépassent cette étiquette.

Pour conclure, il me semble nécessaire de distinguer entre les étiquettes mobilisées par la critique, qui ont leurs propres fonctions, et une notion plus théorique du « cinéma d'auteur », qui permet d'analyser et d'expliquer des phénomènes cinématographiques. Pour y parvenir, il est bien sûr nécessaire d'adopter une posture réflexive sur la notion implicite de « cinéma d'auteur », qui a une influence sur notre perception du cinéma. C'est en ce sens qu'il me paraît pertinent d'aborder le cinéma chinois par le biais de la notion de « cinéma d'auteur ».

Bibliographie

- Andrews, David (2013): *Theorizing Art Cinemas: Foreign, Cult, Avant-Garde, and Beyond*. Texas: University of Texas Press.
- Astruc, Alexandre (1992 [1948]) : « Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo ». In: Astruc, Alexandre (1992): *Du stylo à la caméra... et de la caméra au stylo* : Ecrits (1942-1984). Paris : L'Archipel, 324–28.
- Bourdieu, Pierre (1998 [1992]): *Les Règles de l'art: Genèse et structure du champ littéraire*. (Points Essais n° 370). Paris: Editions du Seuil.
- Bordwell, David (1985): *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Bordwell, David (2002 [1979]): « The Art Cinema as a Mode of Film Practice ». In: *The European Cinema Reader*. Edited by Catherine Fowler. New York: Routledge, 94–102.

- Cai Shiyong 蔡师勇 (1985): « Yanjiu dianying texing de sange wenti » 研究电影特性的三个问题. *Dianying Yishu* 电影艺术 4: 2–13.
- Chen Huai'ai 陈怀皑 et al. (1987): « Duihua yulepian » 对话娱乐片. *Dangdai Dianying* 当代电影 3: 26–45.
- Chen Yutong 陈玉通 (1986): « Ping yingpian Daomazei jiqi pinglun » 评影片《盗马贼》及其评论. *Dianying Yishu* 电影艺术 11: 14–18.
- Cui Junyan 崔君衍 (1988): « Xiangdao 'zuozhe dianying' » 想到“作者电影”. *Dianying Yishu* 电影艺术 2: 32–33.
- De Valck, Marijke (2007): *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Elsaesser, Thomas (2005): *European Cinema: Face to Face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Galt, Rosalind / Schoonover, Karl (eds.) (2010): *Global Art Cinema: New Theories and Histories*. New York/Oxford: Oxford University Press.
- Galt, Rosalind / Schoonover, Karl (eds.) (1992): « Gaochao guohou zenme ban ? Guanyu 1991–1992 nian dianying chuanguo he dianying shichang qingkuang de duihua » 高潮过后怎么办?关于 1991–1992年电影创作和电影市场情况的对话. *Dangdai Dianying* 当代电影 1: 14–26.
- Huang Jinzhi 黄锦志 / Hou Qinglian 侯清莲 (1987): « 'Tansuopian' bixu biao xian ren » “探索片”必须表现人. *Dianying Yishu* 电影艺术 10: 31–32.
- Hu Xiangwen 胡祥文 (1994): « Zuozhe dianying zhuan tai » 作者电影现状. *Dangdai Dianying* 当代电影 1: 74–78.
- Kovács, András Bálint (2008): *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950–1980*. Chicago: University Of Chicago Press.
- Li Tuo 李陀 (1985): « Huang Tudi gei women dailaile shenme ? » 《黄土地》给我们带来了什么? *Dangdai Dianying* 当代电影 2: 36–41.
- Li Tuo 李陀 et al. (1987): « Duihua yulepian » 对话娱乐片. *Dangdai Dianying* 当代电影 1: 55–67.
- Ma Rui 马锐 (1986): « Baihuajiang pingxuan de qishi » 百花奖评选的启示. *Dianying Yishu* 电影艺术 9: 14–18.
- Neale, Steve (1981): « Art Cinema as Institution ». *Screen* 22.1: 11–40.
- Ni, Zhen (2002): *Memoirs from the Beijing Film Academy: The Genesis of China's Fifth Generation*. Traduit par Chris Berry. Durham/Londres: Duke University Press.
- Rayns, Tony (1989): « Chinese Vocabulary: An Introduction to King of the Children and the New Chinese Cinema ». In: *King of the Children and the New Chinese Cinema: An Introduction*. Edited by Chen Kaige, Wan Zhi and Rayns Tony. Londres: Faber and Faber, 1–27.
- Semsel, George Stephen / Chen, Xihe / Hong, Xia (eds.) (1993): *Film in Contemporary China: Critical Debates, 1979–1989*. Westport, CT/Londres: Praeger.
- Shi Yongsen 石永森 (1985): « 'Qihou' de lianxiang » “气候”的联想. *Dianying Yishu* 电影艺术 12: 60–61.
- Song Chong 宋崇 et al. (1987): « Duihua yulepian » 对话娱乐片. *Dangdai Dianying* 当代电影 2: 8–24.
- Tang Jian 唐建 (1987): *Tansuo Dianying Ji* 探索电影集. Shanghai: Shanghai Wenyi Chubanshe 上海文艺出版社.
- Wan Ren 皖人 (1987): « Tansuo yu minzu jianshang xinli » 探索与民族鉴赏心理. *Dianying Yishu* 电影艺术 4: 17–19.
- Xu Nanming 许南明/Fu Lan 富澜/Cui Junyan 崔君衍 (eds.) (2005 [1986]): *Dianying Yishu Cidian* 电影艺术词典. Pékin: Zhongguo Dianying Chubanshe 中国电影出版社.

- Yu Zhonghua 余仲华 (1988): « Wushi zhongyu zhengming: Guanyu tansuopian, changguipian, yulepian » 务实重于正名 关于探索片、常规片、娱乐片. *Dianying Yishu* 电影艺术 4: 55–57.
- Zhang Nuanxin 张暖忻/Li Tuo 李陀 (1979): « Tan dianying yuyan de xiandaihua » 谈电影语言的现代化. *Dianying Yishu* 电影艺术 3: 40–52.
- Zhang Wei 张卫 (1991): « Yu He Qun tan He Qun – guanyu dianying meishu, daoyan de duihua » 与何群谈何群—关于电形美术、导演的对话. *Dangdai Dianying* 当代电影 2: 57–70.
- Zhang, Yinjing (2002 [1998]): *Encyclopedia of Chinese Film*. Londres/New York: Routledge.
- Zhao Yuan 赵园 (1985): « Zai lishi wenhua de shenceng – you yingpian *Liangjia funü* tanqi » 在历史文化的深层—由影片《良家妇女》谈起. *Dangdai Dianying* 当代电影 5: 25–28.
- Zheng Dongtian 郑洞天 (1985): « *Huang Tudi* suixiangqu » 《黄土地》随想曲. *Dangdai Dianying* 当代电影 2: 42–47.
- Zhou Yu 周予/Li Chao 李超/Zhao Baohua 赵葆华 (1987): « Dianying lilun de shizhong yu qingxie » 电影理论的失重与倾斜. *Dianying Yishu* 电影艺术 10: 13–25.
- Zhou Yu 周予/Li Chao 李超/Zhao Baohua 赵葆华(1985): « Zui nianqing yidai de dianying tansuo – ‘qingnian daoyan sheying yingpian yantaohui’ jianji » 最年青一代的电影探索——“青年导演摄影影片研讨会”简记. *Dianying Yishu* 电影艺术 4: 26–28.
- Zhou Yu 周予/Li Chao 李超/Zhao Baohua 赵葆华 (1985): « ‘Zuozhe dianying’ yu ‘zuojia dianying’ » “作者电影”与“作家电影”. *Dangdai Dianying* 当代电影 2: 148.